III

AMPLIAÇÃO DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E APLICAÇÃO AO ESTUDO DA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

Neste capítulo, buscarei primeiramente ampliar a Teoria dos Polissistemas de modo a que os estudos sobre a tradução audiovisual também possam tomar como base esse modelo teórico. Para tanto, descreverei o que estou concebendo como *polissistema audiovisual* no contexto do sistema cultural brasileiro, levando em conta suas relações externas e internas.

A partir dessa extensão teórica, agora com foco na tradução audiovisual, retomarei os conceitos, reflexões e modelos dos Estudos Descritivos de Tradução apresentados no capítulo anterior. Adaptarei também o modelo proposto por Lambert e van Gorp, no intuito de fornecer subsídios para um maior desenvolvimento dos estudos descritivistas na área da tradução audiovisual e de facilitar a padronização e convergência desses estudos. Isto levará a certos ajustes, visto que a tradução audiovisual — e especificamente a tradução para legendas, que será abordada no Capítulo IV — possui algumas particularidades bem distintas de outras modalidades de tradução. Em especial, por vezes será necessário marcar diferenças com relação à tradução literária, principal objeto de estudo das abordagens teóricas nas quais estou me apoiando, de modo a caracterizar a tradução audiovisual segundo esses paradigmas.

Ao mesmo tempo, procurarei levar em conta as críticas feitas a esses modelos teóricos e apresentadas no capítulo anterior, formulando minhas ampliações e adaptações de modo a evitar ou mesmo superar, na medida do possível, aquilo que se consideram seus pontos fracos ou questionáveis. Desta forma, procurarei chegar a um dos objetivos deste trabalho, que é contribuir para as discussões teóricas atuais nos Estudos da Tradução — discussões essas vinculadas à prática tradutória, neste caso no campo audiovisual.

Nas próximas duas seções, apresentarei minha concepção do polissistema audiovisual e do polissistema de tradução audiovisual, passando então, no capítulo seguinte, à descrição sistêmica da tradução para legendas no contexto brasileiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

Finalmente, parto para a última etapa deste trabalho, onde teço considerações sobre a singularidade do tradutor.

III.1 O polissistema audiovisual

A partir da Teoria dos Polissistemas, de autoria e Itamar Even-Zohar (1990) e apresentada no capítulo anterior, concebi uma extensão desse modelo no intuito de que ele sirva como base para o estudo sistêmico da tradução audiovisual.

Vale ressalvar que me baseio em meu conhecimento do mercado brasileiro. Embora acredite que nosso mercado seja em vários aspectos semelhante ao de outras culturas em desenvolvimento ou não hegemônicas, não tenho pretensões de que minha proposta reflita outras realidades culturais em todas as suas particularidades. Como já foi dito, uma das vantagens desse modelo teórico é a possibilidade de adaptá-lo a contextos diferentes e de fazer recortes específicos. Porém, ele exige um grau de contextualização que, no nível micro-estrutural, dificulta a sua generalização através das fronteiras culturais, principalmente ao enfocarmos práticas cujo funcionamento sofre variações significativas em diferentes culturas. Portanto, ainda que, em larga escala, o modelo polissistêmico aqui ampliado possa ser transposto para outros contextos, meu objetivo não é elaborar uma base geral para o estudo da tradução audiovisual que seja diretamente aplicável aos diferentes subsistemas do polissistema audiovisual de várias culturas.

Meu ponto de partida é a descrição do funcionamento interno desse polissistema a partir do contexto cultural no qual estou inserida, dando atenção especial ao sistema de tradução para legendas, no Capítulo IV, e chegando até a reflexão sobre a participação singular de um tradutor que faz parte do sistema, no Capítulo V. À medida que meus recortes forem ficando restritos a escalas menores, as descrições dos atores e processos que compõem os sistemas inevitavelmente ficarão mais situadas, estando mais presas a seu contexto e sendo menos passíveis de serem transportadas diretamente para outras situações e realidades. Assim, para o estudo posterior de atividades ou contextos diferentes, seria preciso fazer os ajustes pertinentes de nível micro-estrutural na descrição dos respectivos sistemas com base na concepção mais macro do polissistema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

audiovisual.

Retomemos então a concepção de cultura como polissistema desenvolvida por Even-Zohar e sintetizada na Seção II.1. O polissistema literário (Seção II.1.1) é um dos sistemas pertencentes à cultura e o objeto de estudo central do autor israelense. Com base nesse modelo, concebi o *polissistema audiovisual* como também estando inserido no polissistema cultural, compartilhando seu espaço com o polissistema literário e os outros sistemas que compõem a cultura.

Como foi visto no capítulo anterior, os sistemas são redes de relações estabelecidas entre ocorrências ou fenômenos observáveis, configurados tanto pelas inter-relações de seus subsistemas quanto pela interação com sistemas adjacentes. Na busca por permanência e centralidade num polissistema, os sistemas que o compõem fazem contato, se movimentam, alternam posições, enfim, negociam continuamente seus limites, seu papel e seu poder no polissistema.

Além disso, há sobreposições entre sistemas e existem componentes — pessoas, instituições, subsistemas — que transitam em mais de um sistema. Dentro do polissistema cultural, se pensarmos na relação entre o polissistema literário e o audiovisual, podemos mencionar, por exemplo, a adaptação de obras literárias em versões cinematográficas — ou *tradução intersemiótica*, para usar o termo comumente empregado nesse processo, baseado na distinção clássica feita por Jakobson (1969: 65) — e o trânsito de autores-roteiristas, críticos e agentes de *marketing* entre os dois sistemas, os quais geram pontos de sobreposição entre suas fronteiras.

Internamente, o polissistema audiovisual é configurado por seus subsistemas, os quais por sua vez são formados pelos grupos de pessoas e instituições que neles interagem. Pensemos, por exemplo, na produção e distribuição de um filme. De sua concepção e produção participam roteiristas, adaptadores, produtores, diretores, pesquisadores e profissionais especializados em diversos assuntos e técnicas, além de agentes e atores. Sua comercialização envolve laboratórios cinematográficos, distribuidores, agentes de *marketing*, patrocinadores, meios de propaganda e canais de venda, exibição e transmissão. Podemos ainda diferenciar grupos ligados a determinados meios — tais como circuitos de salas de cinema, *sites* especializados na Internet ou sistemas de distribuição de televisão a cabo — como constituindo subsistemas, por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

envolverem profissionais especializados e infra-estruturas, usuários e formatos específicos.

Ainda pensando na produção e distribuição de filmes, várias atividades relacionadas envolvem sistemas que não estão inteiramente inseridos no polissistema audiovisual mas que a ele se sobrepõem e com o qual interagem diretamente. É o caso, por exemplo, da crítica especializada, veiculada através de meios específicos ou segmentos de publicações mais amplas. Podemos pensar também em processos de importação e exportação de filmes, que envolvem agentes, financiadores e analistas de mercado, entre outros. O ensino das diversas práticas relacionadas à área também exerce um papel importante e abrange uma gama diferente de profissionais, instituições e procedimentos. Aqui podemos evocar os mecanismos de controle vistos no capítulo anterior, como o conceito de *patronagem* de André Lefevere (1992), uma vez que a formação de profissionais, a opinião da crítica e as expectativas referentes à recepção de um filme afetam diretamente as políticas e atividades adotadas na preparação, produção e distribuição do produto.

Conforme foi explicitado no esclarecimento terminológico feito na Seção I.2, tenho em mente uma concepção relativamente restrita do termo *audiovisual*. De qualquer forma, seria possível levar em conta sua acepção mais ampla e incluir outros produtos, tais como jogos por computador, por exemplo. Nesse caso estariam envolvidos outros profissionais e processos, e o subsistema de jogos por computador seria regulado por forças semelhantes às que controlam o mercado audiovisual mas com a participação de profissionais com especializações distintas.

Talvez à primeira vista a relação entre a produção de um filme e a de um jogo de computador não seja muito aparente. Como foi mencionado no Capítulo I, essa é uma das dificuldades de se desenvolver uma teoria que forneça subsídios para o estudo do campo audiovisual como um todo. Contudo, é possível estabelecer uma relação mais concreta entre essas atividades se concebermos um subsistema comum a essas práticas formado pelas pessoas e instituições envolvidas no trabalho com os diversos tipos de textos — tanto orais quanto escritos — necessários à elaboração, produção, distribuição, comercialização, divulgação e mesmo à recepção de todos esses produtos. De modo particular, meu interesse é investigar um tipo de atividade em torno desses textos sem a qual várias etapas fundamentais do processo descrito acima não seriam possíveis: a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

tradução. Esse subsistema do polissistema audiovisual, que por sua vez também constitui um polissistema, é o que denomino *polissistema de tradução audiovisual*.

III.2 O polissistema de tradução audiovisual

Voltemos ao polissistema literário de Even-Zohar, apresentado na Seção II.1.1 desta dissertação. Um de seus subsistemas é o sistema de tradução literária (Seção II.1.2), principal foco das atenções dos estudiosos ligados aos Estudos Descritivos de Tradução. Mantendo o paralelismo com esse modelo, em minha extensão o *polissistema de tradução audiovisual* seria um dos subsistemas do polissistema audiovisual descrito na seção anterior.

Possuindo uma relação de isomorfismo com o polissistema audiovisual, o polissistema de tradução audiovisual reflete sua hierarquia e submete-se a esta em diversos aspectos, porém também possui componentes e leis que lhe são próprios. Entremeando-se às inúmeras atividades relacionadas à concepção, produção e distribuição de produtos audiovisuais, as várias modalidades de tradução e interpretação realizadas nesse campo são fundamentais para que seus produtos e subprodutos possam circular em diferentes sistemas e culturas — o que, cada vez mais, é um aspecto crucial para o sucesso dos empreendimentos. Uma grande gama de profissionais e instituições especializados é responsável por essas traduções. Apenas como alguns exemplos, podemos destacar produtoras e laboratórios voltados para a preparação e produção dos diversos meios e formatos de tradução audiovisual — película para projeção em cinemas, VHS, DVD, CD-Rom, transmissões via satélite —, além de tradutores e revisores com conhecimentos específicos nos diferentes subsistemas — legendagem, *closed caption*, dublagem, *voice over*, *sites* e aplicativos na Internet, localização de programas de computação, etc.

No intuito de facilitar a visualização desse conjunto de sistemas e subsistemas antes de discuti-lo em mais detalhe, retomo aqui a ilustração esquemática da Teoria dos Polissistemas apresentada no capítulo anterior e acrescento a ela o polissistema audiovisual e seus sistemas, com destaque para o polissistema de tradução audiovisual (Figura 2). Se o objeto de estudo da maioria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

dos autores descritivistas é o polissistema literário, o foco agora é deslocado para o polissistema de tradução audiovisual e as relações internas que o configuram — simbolizadas pela seta amarela na Figura 2 — e, de modo particular, o sistema de tradução para legendas, no qual me aprofundarei no próximo capítulo. Naturalmente, são mantidas as ressalvas feitas na Figura 1, uma vez que o propósito da ilustração é justamente ser uma simplificação gráfica. Como foi visto acima, as diversas modalidades de tradução interagem com vários dos subsistemas do polissistema audiovisual, porém ficaria visualmente confuso tentar ilustrar essa permeabilidade entre sistemas.

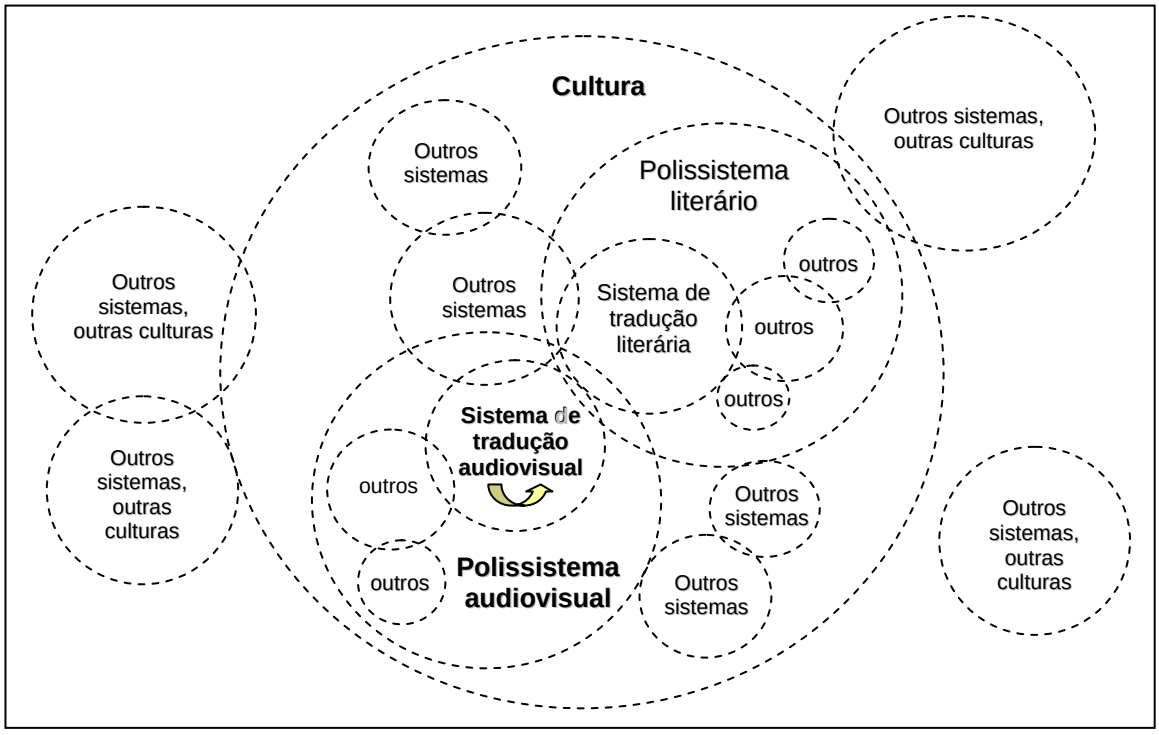

Figura 2 - Inserção do polissistema audiovisual na representação gráfica da Teoria dos Polissistemas.

III.2.1 A relação entre o polissistema audiovisual e o polissistema literário

Antes de nos debruçarmos sobre os subsistemas do polissistema audiovisual, é pertinente fazermos algumas considerações sobre a relação entre ele e o polissistema literário. Como pode-se ver na figura acima, o polissistema literário continua em destaque no sistema cultural e existe um contato explícito entre ele e o polissistema audiovisual, assim como entre seus respectivos subsistemas. Esse paralelismo entre tais polissistemas visa deixar claro que, ao ampliar a teoria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

proposta por Even-Zohar, desejo também adaptar os conceitos e métodos associados a esse paradigma, que versam quase exclusivamente sobre a tradução literária, ao contexto da tradução audiovisual. Tal adaptação levará à reformulação de alguns desses conceitos e métodos em função de modalidades específicas da tradução audiovisual — com ênfase, no caso da presente pesquisa, na legendagem. Penso que não seria possível torná-los mais abrangentes, de modo que se prestassem à aplicação tanto para a tradução literária quanto para a audiovisual, sem que eles perdessem em eficácia enquanto instrumentos de pesquisa. Haverá, portanto, um paralelismo conceitual e metodológico entre os dois polissistemas: o literário e o audiovisual.

Mas o contato entre os polissistemas literário e audiovisual e seus subsistemas é também uma realidade, conforme mencionado na seção anterior. Sem dúvida existe um diálogo entre autores literários e diretores ou roteiristas de programas, filmes e mesmo jogos de computador; entre editoras e distribuidoras de filmes e outros produtos audiovisuais; entre os respectivos veículos de propaganda; entre agentes literários e agentes ligados à indústria cinematográfica, etc. — diálogo que é muitas vezes mediado por tradutores. Tendo em vista, por um lado, a anterioridade histórica da literatura e, por outro, o crescimento e a maior penetração dos meios audiovisuais em praticamente todas as culturas mundiais em contraposição às notórias dificuldades enfrentadas pelo mercado editorial, a cooperação é algo desejável e benéfico para ambos os sistemas. Se em diversos casos um produto audiovisual — por exemplo, um filme — não existiria sem se basear em um produto literário anterior — um livro —, é cada vez mais comum que as vendas desse livro só adquiram impulso graças ao sucesso do filme. Inclusive, freqüentemente são lançadas novas edições de livros cuja apresentação faz referência direta aos filmes que inspiraram, de modo a deixar clara essa relação. Estratégias como essa derivam de uma prática mercadológica recente: a promoção de “vendas casadas”, através da qual uma pessoa que se interessa por um dos produtos relacionados a uma obra torna-se alvo de estratégias de *marketing* para adquirir mais de um item vinculado ao seu interesse.

Exemplo 1 - Relação entre o livro e o filme *Cidade de Deus*.

A título de ilustração, pensemos em *Cidade de Deus* — o livro é de autoria de Paulo Lins, publicado originalmente pela Companhia das Letras em 1997 e reeditado em 2002; o filme foi dirigido por Fernando Meirelles e lançado em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

2002. No Brasil, apesar da boa vendagem do livro antes do lançamento do filme, foi o grande sucesso deste que deu um novo impulso àquele. A segunda edição do livro, publicada no mesmo ano de lançamento do filme, traz na capa uma imagem extraída do filme — a mesma que aparece na capa do DVD distribuído no Brasil — e uma tarja amarela informando que o livro inspirou o filme de Fernando Meirelles e que a nova edição do livro foi revista pelo autor (Figura 3). Desconheço o teor de tal revisão, mas a meu ver essa informação insinua uma aproximação maior entre o livro e o filme e tem como alvo principal o público que assistiu ao filme. Também está à venda o roteiro do filme, um tipo de publicação pouco comum e que tende a ter um público muito restrito. Trata-se de um subproduto do filme comercializado no mercado literário cujo público-alvo principal são provavelmente roteiristas e outros profissionais e estudantes de cinema, o que demonstra a sobreposição entre esses dois sistemas.

O filme foi prontamente distribuído nos Estados Unidos, onde foi muito bem recebido (IMDB). Conquistou diversos prêmios internacionais, foi exibido em cinemas em grandes cidades americanas e recebeu ótimas críticas, muitas das quais fazem menção ao livro, ainda não publicado em língua inglesa. Em livrarias virtuais norte-americanas, é possível adquirir o livro em português, francês e espanhol. Acredito ser alta a probabilidade de que em breve o livro receba uma tradução em inglês. Nesse caso, é bem possível que a capa do livro seja semelhante à do DVD (Figura 3), evocando sentimentos bem distintos daqueles inspirados pela imagem divulgada nos produtos brasileiros. Aqui, temos o rosto sisudo e preocupado do jovem fotógrafo, sem sabermos o que ele está vendo. Lá há duas imagens: a do casal de jovens — ela branca, ele negro — frente à praia evoca calor e sensualidade, enquanto a outra remete à violência da favela, dois dos temas brasileiros mais enfatizados internacionalmente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

Figura 3 - Da esquerda para a direita: capa da segunda edição do livro *Cidade de Deus*; capa do DVD lançado no Brasil; capa do DVD lançado nos Estados Unidos (Exemplo 1).

Nessa interface entre os polissistemas de tradução literária e audiovisual, podem ser realizadas investigações interessantes. O quanto a apresentação do filme e do livro será aproximada para que esses produtos sejam vendidos de forma "casada" nos Estados Unidos? O quanto a tradução do livro em inglês será influenciada pela apresentação e tradução do filme? O quanto o impacto causado pelo filme já terá direcionado a futura interpretação e recepção do livro, e como o reconhecimento dessa influência do filme pode pesar em decisões dos editores e do tradutor quanto a reforçar ou reverter essa interpretação? E como a tradução, a distribuição e a recepção desses produtos na cultura norte-americana será refletida novamente na brasileira, influenciando nossa produção literária e cinematográfica?

As diversas pesquisas motivadas por perguntas desse tipo que se prestam a serem desenvolvidas segundo o paradigma descritivo podem produzir resultados úteis tanto para a teoria quanto a prática e o ensino da tradução, no campo literário e audiovisual. No entanto, o empreendimento de estudos mais aprofundados sobre o sistema de tradução audiovisual nos moldes dos Estudos Descritivos claramente demanda, como já foi dito, uma adaptação de seu instrumental conceitual e metodológico, visto que há diferenças significativas entre os processos e produtos da tradução literária e os da tradução audiovisual. Assim, neste trabalho, estou marcando a mudança de foco do polissistema literário para o audiovisual visando facilitar as reformulações conceituais, que seguirão esse mesmo percurso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

Anthony Pym afirma que "há [...] bons motivos para esperar que um termo relativamente indefinido e indisciplinado como 'multimídia' [e acrescento: o mesmo se aplica a 'audiovisual'] trará problemas a qualquer tentativa de abordá-lo com preceitos metodológicos desenvolvidos para outros objetos"[34] (Pym, 2001b: 277) — e aqui ele se refere justamente aos Estudos Descritivos de Tradução. De fato, conforme já mencionado, a dificuldade de delimitação e mesmo de denominação do conjunto heterogêneo que estou englobando sob o rótulo de tradução audiovisual é um grande obstáculo à elaboração ou aplicação de uma teoria abrangente, capaz de explicá-lo e fundamentá-lo de forma satisfatória. É por isso que, uma vez contextualizado o sistema de tradução audiovisual, enfocarei primordialmente a tradução para legendas, atividade importante no contexto brasileiro. Penso que, com alguns ajustes, é possível fazer o mesmo tipo de adaptação a outras modalidades de tradução audiovisual — adaptação que envolveria mudanças mais significativas no caso da Internet e de programas de computação — e assim ir chegando a um conjunto mais amplo de bases teóricas e metodológicas direcionadas a essa área como um todo.

III.2.2 Configuração interna do polissistema de tradução audiovisual

Retornemos ao sistema de tradução audiovisual. Como foi dito na seção III.1, estabelecendo-se as relações comuns às atividades ligadas à tradução de textos audiovisuais torna-se mais viável pensar essas atividades de forma integrada, constituindo um dos sistemas do polissistema audiovisual. Já foram listadas, no Capítulo I, algumas dessas práticas, dentre outras identificadas por Gambier (2002). Convém aqui retomá-las, acrescentando contribuições de Díaz Cintas (1997) e agrupando-as segundo certas características comuns (com a ressalva de que esses autores não tratam de diversos recursos audiovisuais, principalmente aqueles ligados à Informática, tais como *sites* e programas de computação):

1. tradução de roteiros
2. dublagem
3. *audio vision*

[34] [t]here are [...] good reasons to expect that a relatively undefined and unruly term like "multimedia" will create trouble for any attempt to handle it with methodological precepts developed for other objects

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

4. narração
5. *voice over*
6. interpretação simultânea e consecutiva de eventos transmitidos ao vivo
7. legendagem simultânea
8. legendagem
9. *surtitling*
10. *closed caption*

A primeira é a mais próxima de outras modalidades tradicionais da tradução escrita, porém as diversas funções possíveis da tradução dos vários tipos de roteiros — para guiar a produção fotográfica de programas e filmes, orientar atores, coordenar o desenvolvimento de um programa de computador, permitir a recriação de um produto em outra cultura ou facilitar as tarefas de tradutores em outros sistemas, por exemplo — nos permitem entendê-la como um processo claramente inserido no polissistema audiovisual. Essa prática não está sujeita à maioria das coerções das outras modalidades listadas, sendo o principal fator coercivo sua funcionalidade enquanto produto interno do sistema, do qual dependem muitas atividades decorrentes.

As cinco modalidades seguintes trabalham com o registro oral, sendo a dublagem, o *audio vision*, a narração e o *voice over* gravados sobre os canais de áudio originais para transmissão posterior e a interpretação feita ao mesmo tempo em que o produto é transmitido. A principal coerção comum a essas práticas corresponde à adequação ao tempo de transmissão do áudio original e às imagens exibidas. Já as diferenças se dão em função dos objetivos de cada modalidade — tal como o fato de que o *audio vision* é direcionado a deficientes visuais — e de outras características particulares. Por exemplo, uma forte coerção na dublagem é o movimento dos lábios das pessoas que aparecem na imagem, visto que se procura ajustar o ritmo e a fonética do texto traduzido a esse movimento. Já o *voice over* guarda uma semelhança com a legendagem, pois o som original permanece audível e a voz do dublador não se sobrepõe totalmente a ele, começando depois do início do áudio original e terminando antes de seu fim. Portanto, se por um lado a tradução para *voice over* não sofre a coerção fonética que impõe restrições à dublagem, por outro ela é obrigada a reduzir a extensão do texto — uma das restrições impostas à legendagem. A dublagem é ainda a modalidade mais custosa dentre as acima listadas, por envolver um grande

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

número de profissionais, sendo as mais econômicas as que veremos a seguir.

As modalidades 7 a 10, que recorrem ao emprego de legendas, correspondem ao que Gottlieb (1992, *apud* Díaz Cintas, 1997) denomina *tradução diagonal* em função da necessidade de adaptação de um original em código oral a um produto em código escrito. Essa noção de *diagonal* fica clara através do seguinte quadro:

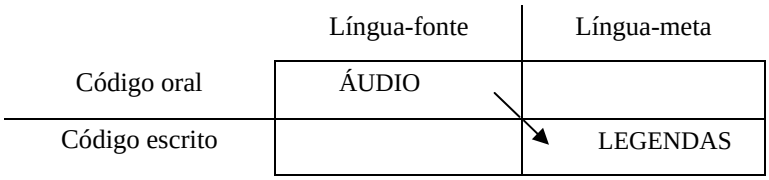

Figura 4 - Ilustração da noção de *tradução diagonal*.

Portanto, de acordo com esse quadro, todas as outras modalidades da lista acima seriam *horizontais*, estando a modalidade 1 na linha do código escrito e as modalidades 2 a 6 na linha do código oral.

No próximo capítulo examinaremos em mais detalhe a legendagem, inclusive essa qualidade diagonal e suas implicações. Por ora, basta destacar que as modalidades 7 a 10 possuem duas coerções principais: a temporal, visto que devem se ajustar ao tempo de duração do áudio correspondente — nesse aspecto assemelhando-se às modalidades orais vistas acima —, e a espacial, pois ficam restritas a uma porção limitada da tela de exibição. A legendagem simultânea sofre ainda uma forte pressão sobre o tempo para sua elaboração, pelo fato de ser realizada ao vivo. A finalidade de cada uma também gera diferenças — o *closed caption*, por exemplo, destina-se a pessoas com dificuldade de audição.

Devido a todas essas coerções, que afetam sensivelmente as soluções tradutórias e levam à produção de textos traduzidos muito diferentes entre si, embora a partir de um mesmo original, alguns teóricos da tradução questionam o fato de que essas práticas sejam realmente *traduções* e optam por referir-se a elas como *adaptações*. Porém, como bem observa Díaz Cintas, em sua maioria

> [o]s estudiosos do assunto parecem recorrer tanto a um termo quanto a outro [tradução e adaptação] com uma imparcialidade assombrosa, de modo que a distinção entre a figura do tradutor e a do adaptador tende a desaparecer, e não é raro que ocasionalmente se recorra à nomenclatura

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

> dual *tradutor-adaptador*.[35] (Díaz Cintas, 1997: 105)

Como foi visto no Capítulo II, a imposição de rótulos aos processos e fenômenos de um sistema é criticada pelos Estudos Descritivos como sendo um ato desprovido de relevância face ao objetivo de contextualizar e compreender a natureza e o funcionamento dos objetos estudados — que é o que procuro fazer no presente trabalho.

Para além das características mais aparentes descritas acima, há outras, subjacentes a todo esse conjunto de práticas e inclusive às que não foram consideradas na lista acima, relacionadas ao campo da Informática. Três dessas características, destacadas por Gambier e Gottlieb (2001), têm grande relevância no sistema de tradução audiovisual mas são freqüentemente ignoradas por estudiosos da tradução que não transitam por seus vários subsistemas. São elas:

(i) o aspecto crucial do trabalho em equipe, visto que o tradutor é apenas um dos profissionais que manipulará os textos em meio aos complexos procedimentos que constituem a produção, distribuição e divulgação de produtos audiovisuais;

(ii) o fato de que o tradutor trabalhará muitas vezes com textos intermediários, empregados durante os processos de produção e distribuição dos materiais — isto é, cujo original não é o produto completo recebido pelo público da cultura de origem e cuja tradução não se destina ao público consumidor do produto na cultura de destino — e de vida curta, pois serão atualizados, modificados ou simplesmente descartados após cumprirem sua função; e

(iii) os principais critérios que norteiam a tradução audiovisual são a compreensibilidade, a acessibilidade e a usabilidade, isto é, a função que ela deve desempenhar freqüentemente terá precedência sobre outros fatores, inclusive por vezes normas lingüísticas.

No contexto da produção de filmes, Patrick Catrysse apresenta uma situação que envolve simultaneamente os três itens da lista acima:

> quando é preciso obter financiamento internacional com base em documentos de pré-produção, ou quando um projeto diz respeito a uma equipe de produção internacional, a tradução pode ter de lidar com

[35] Los estudiosos del tema parecen recurrir tanto a un término como a otro con una imparcialidad asombrosa, por lo que la distinción entre la figura del traductor y la del adaptador tiende a desaparecer, y no es raro que en ocasiones se recurra a la nomenclatura dual *traducteur-adaptateur*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

> sinopses, relatórios de projeto, roteiros, fluxogramas, etc., dirigidos a vários produtores-financiadores em diferentes países ou culturas, ou à equipe de produção internacional.[36] (Catrysse, 2001: 4)

Portanto, temos o aspecto do trabalho em equipe e o emprego de textos intermediários de duração restrita, além do que a finalidade desses textos norteará boa parte da estratégia a ser adotada na tradução em questão.

Essas características afetam o significado de alguns conceitos tradicionais dos Estudos da Tradução, conceitos que são de certo modo ampliados no contexto da tradução audiovisual. Em função do visto no item 2 acima, o binômio *texto-fonte/texto-meta* (Gambier & Gottlieb, 2001), que, geralmente remeteria respectivamente a um produto final da cultura-fonte e a outro produto final da cultura-alvo, não mais implica objetos entendidos de forma tão inequívoca, sendo necessário contextualizar o texto em cada situação apresentada. Patrick Catrysse reforça o argumento de que a noção de *texto* é dessacralizada no sistema de tradução audiovisual. Falando a respeito da Internet, o autor afirma:

> os textos *on-line* são publicados antes, mas também mudam mais depressa. Como conseqüência, a natureza dos textos torna-se mais "fluida". Em decorrência disso, conceitos como original, versão subseqüente, tradução ou adaptação se transformam. Um texto pode existir de uma determinada forma um dia mas mudar consideravelmente no dia seguinte. Não resta nenhum vestígio da primeira versão.[37] (Catrysse, 2001: 4.)

Segundo Gambier e Gottlieb (2001), a noção de *texto* também é expandida para algo que inclui outros sistemas semióticos além do verbal, visto que diversos signos não verbais também participam: imagens, sons, música, cores, gráficos, etc. Delabastita sistematiza esses conjuntos de signos em quatro categorias:

> signos verbais transmitidos acusticamente (diálogos), signos não verbais transmitidos acusticamente (ruídos de fundo, música), signos verbais transmitidos visualmente (créditos, letreiros, documentos exibidos na tela) e signos não verbais transmitidos visualmente.[38] (Delabastita, 1990:

[36] where international financing has to be found on the basis of pre-production documents, or where a project concerns an international production crew, translation may deal with synopses, design reports, screenplays, flow charts, etc., targeted either at several producer-financers in different countries or cultures, or at the international production crew.

[37] on-line texts get published earlier, but change quicker also. As a consequence, the nature of texts becomes more 'fluid'. Concepts like original, subsequent version, translation or adaptation shift consequently. A text may exist in one form or another one day, but change considerably the next day. No traces are left of the first version.

[38] verbal signs transmitted acoustically (dialogue), non-verbal signs transmitted acoustically (background noise, music), verbal signs transmitted visually (credits, letters, documents shown on the screen), non-verbal signs transmitted visually.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

101-2)

Nesse sentido, podemos evocar o conceito de *tradução subordinada* (a outros códigos semióticos além do lingüístico) empregado por Díaz Cintas (1997) e apresentado na Seção I.2 do presente trabalho.

A noção de *significado* também é ampliada em função dessa expansão do conceito de *texto*, visto que os outros sistemas semióticos neste implicados também participam da construção do significado. Conseqüentemente, a recepção desse novo texto será diferente, de modo que o significado de *leitura* também não fica restrito ao sistema verbal. Como dizem Gambier e Gottlieb,

> o espectador passa das legendas às imagens, de uma legenda a outra, ambos em velocidades diferentes. O navegador da Internet passa de uma parte do *site* a outra, sem se importar com a possível ordem linear dos elementos. Portanto, o esforço para compreender não está mais focado em um único sistema de sinais, em uma única lógica.[39] (Gambier & Gottlieb, 2001: xviii)

Essas características e seu impacto em conceitos-chave dos Estudos da Tradução sugerem que a tradução audiovisual não pode ser entendida apenas no que concerne a seu componente verbal. Catrysse explicita esse problema:

> A tradução MM [de multimídia] [...] é freqüentemente entendida como a tradução (verbal) da parte lingüística das mensagens MM. [...] Geralmente, não são feitas perguntas sobre as relações entre a parte lingüística e o restante da mensagem MM. Se quisermos analisar como a tradução dos elementos lingüísticos de uma mensagem MM afeta seu efeito MM global, temos que integrar a análise da parte verbal à comunicação MM global.[40] (Catrysse, 2001: 1)

Diversos autores concordam que, para se tentar minimizar esse problema, é preciso em primeiro lugar reconhecer a multidisciplinaridade desse campo e, em segundo lugar, buscar uma maior padronização e coordenação dos processos de desenvolvimento de produtos audiovisuais — estando a etapa da tradução incluída nesses processos. Catrysse (*ibid*) considera a busca de novas formas de cooperação o maior desafio para a tradução audiovisual. Essa cooperação é

[39] the viewer jumps from the subtitles to the picture, from one subtitle to another, both running at a different speed. The Netsurfer jumps from one part of the website to another, without caring about the possible linear order of elements. Thus, the effort to understand is no longer focused on only one system of signs, on only one logic.

[40] MM translation [...] is often understood as the (verbal) translation of the linguistic part of MM messages. […] Questions concerning the relations between the linguistic part and the rest of the MM message are not often raised. If one wants to analyse how the translation of the linguistic elements of a MM message affects its global MM effect, one has to integrate the analysis of the verbal part within the global MM communication.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

fundamental em três níveis: na pesquisa científica, na formação de tradutores e no processo de produção — no qual se inclui a tradução — de multimídia. Do meu ponto de vista como tradutora profissional e estudiosa da tradução, penso que o exame holístico e sistêmico da tradução audiovisual, empregando-se as bases teóricas dos Estudos Descritivos de Tradução adaptadas às particularidades dessa área, fornecerá ricos subsídios para uma integração multidisciplinar mais sólida e coesa nos níveis da pesquisa científica e da formação de tradutores.

Quanto ao nível da produção de multimídia, lamentavelmente os tradutores não gozam de muito prestígio no polissistema audiovisual e freqüentemente sequer são lembrados nas etapas de planejamento e produção de materiais, sendo incluídos às pressas já no processo de distribuição dos produtos. Anthony Pym atribui a falta de poder dos tradutores desse campo à excessiva especialização e fragmentação desses profissionais, que segundo ele acabam desenvolvendo "uma visão limitada a aspectos técnicos e metas de curto prazo" (Pym, 2001b: 282) e se consideram sofisticados demais para se unirem em torno de objetivos coletivos e mundanos tais como decisões referentes às políticas de tradução na área. Nas palavras do autor, de teor bastante semelhante às de Rajagopalan (2003) citadas na Introdução da presente dissertação:

> Em primeiro lugar, como nosso poder deriva de uma relativa especialização, tendemos a permanecer técnicos especialistas mesmo entre nós: tradutores não são intérpretes; dubladores não são legendadores; pesquisadores não são profissionais; e parece que ninguém é como aquelas pessoas estranhamente anônimas que decidem as políticas de tradução. Em segundo lugar, como nosso poder deriva de manipularmos códigos complexos, somos profissionalmente levados a criticar e mesmo a desconfiar do tipo de linguagem relativamente simples capaz de promover a identificação mútua e de estabelecer objetivos coletivos. Em outras palavras, nos tornamos especializados e inteligentes demais para uma ideologia unificadora.[41] (Pym, 2001b: 282.)

Portanto, a busca de maior prestígio para a tradução e os tradutores no campo audiovisual, assim como para os tradutores e a tradução de modo geral e para os lingüistas e a Lingüística, passa por um esforço de integração com as

[41] First, since our power comes from relative specialization, we tend to remain specialist technicians even among ourselves: translators are not interpreters; dubbers are not subtitlers; researchers are not practitioners; and no one seems to be like those strangely anonymous people who decide translation policies. Second, since our power comes from handling complex codes, we are professionally given to criticize and even mistrust the kind of relatively simple language that can foster belonging and map out collective goals. If you like, we become too specialized and too smart for any unifying ideology.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

pessoas à nossa volta — desde os consumidores leigos até especialistas de outras áreas que de alguma forma participam do processo de elaboração e distribuição de produtos traduzidos. E, nesse sentido, acredito que a perspectiva polissistêmica também pode ser útil por propiciar uma visão ampla e complexa das relações que configuram os sistemas — conforme expresso pela adaptação feita por Even-Zohar do modelo comunicativo de Jakobson, apresentado na Seção II.1.1

III.2.3 O processo da tradução audiovisual

Antes de passar a examinar especificamente a tradução para legendas, o que será feito no próximo capítulo, caracterizarei o percurso mais comum de produção e distribuição de produtos audiovisuais, percurso no qual se inclui a tradução audiovisual. É claro que esse processo não é idêntico nem padronizado nos diversos sistemas, mas podemos entendê-lo como uma espécie de denominador comum. A partir deste ponto, passo a considerar a acepção mais restrita de *tradução audiovisual*, conforme a defini na Seção I.2: o conjunto de práticas que envolve principalmente a tradução oral e escrita de programas e filmes de naturezas e formatos variados, exibidos ou transmitidos em cinemas, aparelhos de televisão ou computadores e veiculados através de diversos meios eletrônicos, digitais e analógicos, tais como filmes cinematográficos, fitas VHS, DVDs, arquivos e transmissões via satélite.

Patrick Catrysse (2001) divide o processo de produção de multimídia em três estágios:

(i) no estágio de *pré-produção* são desenvolvidos o conceito e o planejamento do produto — objetivos, meios a serem empregados, público-alvo, orçamento, prazos, requisitos técnicos, etc. —, é elaborado o *design* gráfico e planejado o tipo de interatividade que o produto permitirá, e são preparados os roteiros, esquemas e fluxogramas pertinentes;

(ii) no estágio de *produção* são criados e preparados todos os elementos que comporão o produto: textos, imagens, gráficos, animações, sons, música, etc.;

(iii) no estágio de *pós-produção* são integrados todos os elementos, finalizando-se o produto, que é então verificado, testado, comercializado e distribuído.

Como foi mencionado na seção anterior, a tradução pode ter um papel

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

fundamental em todos esses estágios. Mas o principal foco das atenções de pesquisadores e críticos é a tradução dos produtos finais que foram distribuídos ao público da cultura de origem, a qual ganha mais visibilidade por destinar-se ao público consumidor na cultura-alvo e portanto torna-se objeto de críticas e estudos. Esse tipo de tradução, que também aqui será o principal foco de atenção, ocorre no estágio de pós-produção e pode ser realizado ou ainda na cultura de origem ou pela cultura receptora.

Já a distribuição dos produtos, principalmente no caso de programas e filmes destinados a públicos maiores, em geral ligados à indústria do entretenimento, costuma seguir o seguinte percurso (Gambier & Gottlieb, 2001):

- o produto, previamente financiado por instituições produtoras e adquirido por distribuidoras, é exibido primeiro em cinemas, geralmente antes em sua(s) cultura(s) de origem e naquelas que falem a mesma língua e, depois, em culturas diferentes;
- alguns meses após a exibição em cinemas, ele é comercializado nos formatos DVD e VHS para ser adquirido por locadoras e particulares;
- algum tempo depois, ele é exibido em canais de televisão pagos individualmente ou por assinatura;
- finalmente, é exibido gratuitamente em canais abertos de televisão.

Cabe aqui destacar uma observação interessante, feita por Gambier e Gottlieb (2001). Tradicionalmente, o cinema é visto como um meio destinado a uma parcela da população mundial que de certa forma representa uma elite, sendo a televisão um meio mais popular, de massa e “unilateral” — isto é, os canais transmitem a mesma programação, nos mesmos horários, para todos os espectadores de uma determinada cultura, os quais devem se ajustar à programação predeterminada. Contudo, desde o advento da televisão por assinatura, vem se dando uma segmentação na recepção da programação televisiva — também em função de poder aquisitivo, já que esses serviços são pagos. Há canais especializados em gêneros e temas específicos que os espectadores interessados podem adquirir. O mais novo formato televisivo promovido pelo avanço tecnológico é a televisão interativa, que já está sendo implementada em alguns países e permite que o espectador selecione a programação a que pretende assistir e a veja quando desejar. De modo semelhante, a Internet é cada vez mais utilizada para comercializar e veicular

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

programas audiovisuais a públicos específicos.

Uma situação um tanto quanto paradoxal decorrente desse quadro é a intensificação simultânea da *globalização* e da *localização*. Isto é, por um lado o alcance de cada programa cruza continentes cada vez mais facilmente através de satélites e da Internet, atingindo audiências em qualquer parte do mundo, as quais são muitas vezes imprevisíveis durante o processo de produção. Por outro, o acesso aos programas tende à segmentação e à individualização, de modo que potenciais espectadores, pertencentes a culturas as mais diversas, espalhados por todo o mundo e que assistem ao programa em momentos distintos e por razões muito particulares, podem ainda assim constituir um público especializado. Tal situação é bastante complexa e merece ser levada em consideração nos diversos níveis do processo de pós-produção e distribuição de produtos audiovisuais.

Em face dessas etapas e processos de nível mais macro, apresento agora um percurso comum da tradução de produtos audiovisuais enfocando os atores e suas interações no sistema de tradução audiovisual. Tal descrição se baseia sobretudo em minha própria experiência nas práticas comumente realizadas no Brasil com materiais provenientes de outras culturas.

(i) Uma distribuidora multinacional de produtos audiovisuais negocia com uma agência ou distribuidora da cultura-alvo a venda ou transmissão de um material a ser exibido ou comercializado num determinado meio — cinema, VHS, DVD, canal de televisão fechado ou aberto — incorporando uma ou mais modalidades diferentes de tradução;

(ii) entre outras atividades relacionadas à transmissão ou comercialização desse material, a agência local negocia com uma produtora ou um laboratório a pós-produção do material para a sua veiculação nessa cultura, contratando ela mesma o serviço de tradução ou incumbindo a produtora ou o laboratório de realizar essa tarefa;

(iii) o tradutor contratado recebe o material a ser traduzido e as informações e instruções pertinentes àquele serviço, realiza o trabalho de acordo com a modalidade de tradução e o meio especificado e envia a tradução a quem contratou o serviço;

(iv) a tradução pronta é encaminhada à produtora ou ao laboratório para que finalize o processo de pós-produção, realizando as gravações e edições necessárias;

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

(v) é feita uma revisão ou controle de qualidade, o que pode ocorrer na produtora, no laboratório ou mesmo na distribuidora que encomendou o serviço;

(vi) finalmente, uma vez exibido ou comercializado, o produto fica sujeito à apreciação de espectadores e críticos, e os vários profissionais e empresas responsáveis por sua preparação e veiculação, principalmente os que têm seu nome creditado no produto, ficam também sujeitos a receber críticas.

Logicamente, a atividade que mais nos interessa nesse processo é a (iii): a participação do tradutor como um agente-chave do polissistema de tradução audiovisual — mas sem perder de vista esse panorama sistêmico e a complexidade das relações que ocorrem nesse contexto.

Em face dos percursos e processos vistos nesta seção, pode-se notar que o tradutor inserido no polissistema de tradução audiovisual não deve apenas dominar seu — nada trivial — ofício de tradução de textos, mas também conhecer o funcionamento básico da produção de materiais audiovisuais. A cada nova etapa na distribuição dos produtos, para cada meio em que eles são veiculados e para cada público, a tendência é se providenciar uma nova tradução, em função de suas diversas finalidades, das diferentes normas pertinentes a cada meio e modalidade de tradução e dos direitos autorais de cada tradução específica — por exemplo, ainda na etapa de produção, a tradução de roteiros com objetivos diversos; depois de finalizado o produto, uma tradução legendada a ser exibida inicialmente para uma platéia seleta de distribuidores, jornalistas ou críticos; outra legendada visando o circuito comercial de salas de cinema; outra versão legendada para ser comercializada em VHS; mais uma adequada ao formato da tela no DVD; uma tradução dublada e *closed captions* para DVD; outra tradução legendada a ser exibida em um determinado canal de televisão a cabo; e mais uma dublagem para a televisão aberta. O tradutor precisa estar ciente de sua posição nesse processo, entender as etapas de pós-produção dos materiais, conhecer e saber interagir com outros integrantes importantes dos sistemas com os quais ele tem contato e ser capaz de lidar com os vários conjuntos de normas que coexistem nesse conjunto de relações.

Como foi visto no capítulo anterior, as normas podem ser entendidas como abrangendo uma vasta gama com diferentes graus de explicitação — das convenções às regras — e de poder coercitivo — das leis ou regras gerais às

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

idiossincrasias. Em termos gerais, os principais conjuntos de regras — com alto grau de explicitação e coerção — que o tradutor de materiais audiovisuais deve saber manipular simultaneamente são:

- as normas referentes à *modalidade de tradução* realizada,
- os parâmetros próprios do *meio* no qual o produto será distribuído ou transmitido, e
- as regras impostas por seus *clientes* diretos e indiretos.

Com relação à modalidade de tradução, a tradução horizontal escrita, como a de roteiros, pode possuir parâmetros próprios em função de sua finalidade; a tradução horizontal oral (dublagem, *audio vision*, narração, *voice over*, interpretação) impõe normas específicas referentes a restrições temporais, prioridades na relação entre o texto e a imagem e ao propósito de cada modalidade; e a tradução diagonal (legendagem simultânea ou não, *surtitling*, *closed caption*) possui outro conjunto próprio de regras em função do espaço disponível, dos diferentes parâmetros temporais e de objetivos específicos de cada prática.

Os diferentes meios (cinema, VHS, DVD, canal de televisão fechado ou aberto) também impõem suas regras particulares, de forma mais rigorosa no caso da tradução diagonal do que para as modalidades orais. Nestas, as variações se devem principalmente aos objetivos e ao público-alvo da tradução, que determinam o tipo de recursos técnicos e lingüísticos empregados e os registros de linguagem permitidos. Já no caso das modalidades que empregam legendas, o espaço físico disponível para a exibição restringe o tamanho e a duração das legendas na tela — por exemplo, para o cinema preferem-se legendas mais extensas e menos segmentadas enquanto para os meios exibidos na televisão, como VHS e canais por assinatura, o tamanho das linhas é menor e o texto tende a ser segmentado em um número maior de legendas.

As várias pessoas e empresas que participam do processo e que são os clientes diretos e indiretos dos tradutores também impõem suas normas. O cliente direto, que pode ser a distribuidora, produtora ou laboratório local, muitas vezes lista na forma de um manual os parâmetros técnicos com que trabalha — referentes às diferentes modalidades tradutórias e aos meios —, suas preferências lingüísticas, estilísticas e lexicais, e diversos procedimentos que os tradutores devem respeitar visando facilitar as tarefas e os prazos de outras etapas do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

processo de pós-produção do material. Mas as instituições que contratam essa distribuidora, produtora ou laboratório ou que detêm algum controle sobre o processo de distribuição do material freqüentemente também impõem suas preferências por meio de regras explícitas. É o caso dos produtores ou distribuidores originais do produto e dos proprietários de canais de televisão, os quais podem fazer exigências técnicas e lingüísticas que ocasionalmente geram divergências em relação a algum dos outros conjuntos de normas.

Isso sem considerarmos normas menos específicas desse sistema e menos explícitas, referentes por exemplo ao uso da língua, à influência de fontes de consulta e referência, a coerções mais sutis impostas por revisores, etc. Mais adiante veremos em detalhe diversos níveis de normas relacionadas especificamente à modalidade de tradução para legendas, ilustrando-as com exemplos.

Essas regras estão vinculadas aos mecanismos de controle internos ao polissistema de tradução audiovisual, os quais também estão sujeitos a mecanismos de controle externos. Para a carreira do tradutor, é fundamental que ele mantenha uma boa relação com seus clientes. Essa relação se dá essencialmente através do cumprimento rigoroso da deontologia formada por esses conjuntos de normas explícitas, o qual é recompensado com a remuneração dos serviços e com a contratação de novos trabalhos. Violar alguma das regras dos três conjuntos listados acima — não cumprir o prazo combinado, empregar palavras censuradas ou exceder o espaço ou o tempo permitido para as legendas, por exemplo —, principalmente quando elas são fornecidas por escrito, pode trazer conseqüências graves ao tradutor, visto que afetam as atividades subseqüentes do processo e, desse modo, prejudicam os compromissos assumidos pela produtora ou laboratório local com seu cliente. Externamente, a patronagem pode ser exercida por críticos, pelos meios de comunicação, por cursos, professores e colegas de profissão e mesmo por grupos políticos, econômicos ou religiosos que de alguma forma detenham poder sobre elementos centrais dos sistemas e imponham a eles sua ideologia.

Exemplo 2 - Objetivos diferentes, traduções diferentes.

Vejamos um breve exemplo ilustrativo do que foi visto nesta seção. Realizei a tradução do filme de ficção de longa-metragem (drama, romance) *Tortilla soup*, dirigido por Maria Ripoll, Estados Unidos, 2001, na modalidade de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

legendagem, para exibição em um canal de televisão por assinatura no Brasil. O filme retrata uma família de origem mexicana (pai viúvo e três filhas adultas) que reside nos Estados Unidos e sofre alguns conflitos de identidade devido ao choque entre a tradição mexicana e os costumes norte-americanos. Ocasionalmente, as filhas misturam palavras em espanhol em meio aos enunciados em inglês e o pai protesta, repetindo variações em torno de "English or Spanish, not Spanglish."

Visto que se tratava de uma tradução para legendas, em que o público tem acesso às línguas originais e sabe, pelo conteúdo do filme em questão, que se trata de uma família de origem mexicana, minha tradução para "*spanglish*" manteve a mistura de espanhol com inglês: "espanglês". Mas seria essa a melhor solução no caso de uma dublagem em que os personagens do filme traduzido falassem português misturando palavras do espanhol? Nesse caso, provavelmente a solução "portunhol" ficaria mais adequada. Já uma tradução do roteiro visando a adaptação dessa história para o contexto brasileiro, por exemplo com a finalidade de se produzir uma refilmagem na qual a família que reside nos Estados Unidos não é mexicana mas sim brasileira, levaria à solução "portunglês", por exemplo.

Portanto, é fundamental que o tradutor conheça o processo e a posição em que está inserido, as finalidades da tradução, os interesses dos clientes, o meio e o público-alvo.

Para encerrar este capítulo sobre o sistema de tradução audiovisual e antes de finalmente enfocarmos a tradução para legendas, proponho a seguir uma adaptação do modelo metodológico de Lambert e van Gorp (1985) à tradução audiovisual, visando fornecer uma base mais concreta para o estudo sistêmico de traduções nesse campo.

III.2.4 Modelo de Lambert e van Gorp adaptado à tradução audiovisual

Conforme visto no Capítulo II, o modelo proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) para a descrição de traduções literárias tornou-se referência conhecida entre os pesquisadores de tradução vinculados aos Estudos Descritivos por ser simples e prático, ajudando a padronizar a contextualização do objeto de estudo nos vários níveis sistêmicos e a orientar o processo em que se alternam a formulação de hipóteses e constatações concretas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

Eu já havia elaborado uma versão inicial (não divulgada) da extensão desse modelo para o contexto da tradução audiovisual quando tomei conhecimento da tese de doutorado de Jorge Díaz Cintas (1997), na qual o autor também propõe adaptar essa metodologia. Alguns dos tópicos que ele lista a serem considerados pelo pesquisador não constavam em meu modelo, e outros presentes em meu modelo não foram levantados por esse autor. Portanto, combino aqui as duas propostas, enriquecendo meu projeto inicial com a contribuição de Díaz Cintas no intuito de torná-lo mais completo e facilmente aplicável a estudos descritivos na área da tradução audiovisual. Vale lembrar ainda que Dirk Delabastita (1990) havia feito uma primeira aproximação a esse modelo para propor uma metodologia descritiva para o estudo de *film translation*, de forma que seu clássico artigo em parte informa a adaptação de Díaz Cintas e a minha.

Apresento então os quatro níveis de análise sintetizados ao fim da Seção II.3 da presente dissertação, agora focados no polissistema de tradução audiovisual:

(i) *Dados preliminares:* produto a ser estudado (produto final ou intermediário, natureza — ficção ou não ficção, longa ou curta-metragem, série, outros —, gênero — drama, comédia, aventura, infantil, animação, educativo, documentário, propaganda, outros —, produtores, distribuidores, diretor, agência responsável pela tradução, tradutor); língua(s) original(is) e da tradução; ano de produção do original e da tradução; para-textos (apresentação do produto, pôster, caixa, capa, materiais impressos suplementares); apresentação da tradução (título traduzido, nome do tradutor, menções à tradução, modalidade(s) de tradução realizada(s)); meta-textos (resenhas, críticas, *trailers*, documentários, *making-of*); estrutura geral da tradução (completa ou parcial, ampliada ou reduzida, título ou créditos traduzidos, vigência de censura).

(ii) *Nível macro-estrutural:* estrutura interna do produto (divisões, partes, cenas, estrutura narrativa); emprego de música; presença de texto escrito e relação com o texto oral; características técnicas da tradução (tipo de meio utilizado, parâmetros espaciais e temporais, tipo de roteiro e outros materiais de apoio disponíveis, locais e modos de exibição); relação adequação/aceitabilidade; normas e políticas gerais de tradução (omissões, acréscimos, paráfrases, edição).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

(iii) *Nível micro-estrutural:* escolhas gramaticais, vocabulares, formais e estilísticas (sintaxe, registro, tratamento de variações dialetais e linguagem de baixo calão); estratégias de redução (paráfrase, omissão, abreviaturas); coesão e coerência internas; referências (nomes próprios, referências geográficas e culturais); tratamento de expressões idiomáticas e elementos humorísticos.

(iv) *Contexto sistêmico:* relações macro e micro-sistêmicas do produto estudado (relações entre o autor, o diretor, os atores, o público-alvo, o gênero e o tema do produto com outros equivalentes no sistema de origem e no de chegada; papel desempenhado no sistema pela(s) modalidade(s) de tradução, o meio empregado e o modo de exibição; relação entre o produto e outros produtos vinculados, como livros ou trilhas sonoras).

O pesquisador transita entre um nível e outro, formulando hipóteses a partir de suas observações em um dos níveis e avaliando e refinando essas hipóteses com as constatações feitas em outro nível — e assim sucessivamente. Como foi ressalvado no Capítulo II, não se pretende que todas as pesquisas descritivas sejam exaustivas, tanto no que concerne à estrutura macro-sistêmica quanto com relação às análises micro-estruturais, e podem ser feitos diversos recortes.

Há uma grande carência de estudos bem fundamentados e contextualizados sistemicamente no polissistema audiovisual. Como profissional da área, considero insatisfatório que a grande maioria dos estudos acadêmicos neste campo deixe de apresentar o contexto do produto estudado; ou ignore quais foram as instituições e profissionais responsáveis pela produção, distribuição e tradução do produto; ou fale apenas em “filmes” aparentemente sem dar-se conta de que está ignorando um grande número de outros gêneros; ou apresente os parâmetros técnicos empregados em um dos subsistemas (por exemplo, laboratórios especializados em materiais a serem exibidos em salas de cinema) e realize estudos de casos com base em produtos de outro subsistema (tal como o de DVD); ou que se preocupe unicamente com o componente lingüístico do texto traduzido sem sequer mencionar os outros sistemas semióticos presentes. Acredito que o emprego do modelo proposto nesta seção pode ajudar a reverter esse quadro e a produzir reflexões e contribuições relevantes, que ajudarão a melhorar a qualidade da prática e do ensino das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA

modalidades de tradução desta área.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310729/CA